

# L'ÉCRITURE DU RÊVE DANS LE CORNET À DÉS\*

Maurice PINGUET\*\*

Ouvrons le livre au hasard, comme le veut le titre. Ou plutôt, pour être tout à fait fidèle à son esprit, *presque* au hasard.

## GÉNÉROSITÉ ESPAGNOLE

*Par un Espagnol de mes amis, le roi d'Espagne m'a fait donner trois gros diamants sur une chemise, une collerette de dentelle sur une veste de toréador, un portefeuille contenant des recommandations sur la conduite de la vie. Voitures ! boulevards,*

---

\* Cet article a été publié dans la *Revue des Lettres Modernes*, vol. 1 « Autour du poème en prose » (n° 336-339, 1973, série Max Jacob/1). Nous remercions Jean de Palacio, directeur scientifique de la collection et Patrick Marot, membre du comité des éditions Classique Garnier de nous avoir permis de republier cet article ainsi que l'IMEC, dépositaire des archives de Maurice Pinguet.

\*\* Ancien élève de l'École normale supérieure et agrégé de lettres classiques, Maurice Pinguet (1929-1991) fut attaché de recherche au CNRS. Directeur de l'Institut franco-japonais de Tokyo de 1963 à 1968, il contribua largement à l'intérêt des intellectuels français pour le Japon. À son initiative, Roland Barthes séjourna notamment à l'Institut et rapporta de son séjour le projet de *L'Empire des signes* qui lui est dédié. Professeur à la Sorbonne, Maurice Pinguet fut professeur de Littérature française à l'université de Tokyo à partir de 1979. Auteur de nombreuses publications en revue sur la littérature et les civilisations française et japonaise, il a publié en 1985, chez Gallimard, un ouvrage majeur, résultat de longues recherches en anthropologie culturelle, *La Mort volontaire au Japon*.

*visites chez des amis : la bonne couchera-t-elle avec moi ? M. S. L. a tendu la main à G. A. qui la lui a refusée sans motifs. Je suis raccommo   avec les Y... Or, voici qu'à la Bibliothèque nationale je m'aperçois que je suis surveillé. Quatre employés s'avancent vers moi avec une épée de poupée chaque fois que je cherche à lire certains livres. Enfin un tout jeune groom s'avance : « Venez !, me dit-il. Il me montre un puits caché derrière les livres ; il me montre une roue de planches qui a l'air d'un instrument de supplices : « Vous lisez des livres sur l'Inquisition, vous êtes condamné à mort ! », et je vis que sur ma manche on avait brodé une tête de mort : « Combien ? dis-je. – Combien pouvez-vous donner? – Quinze francs. – C'est trop, dit le groom – Je vous les donnerai lundi. » La générosité du roi d'Espagne avait attiré l'attention de l'Inquisition (O., 406).*

Irréfutable, nous avons reconnu l'accent du rêve : un discours qui semble proche et lointain, impr  visable, invérifiable, toujours brisé mais inlassable. Rêve rêvé ou feint ? Peu importe : soudain, devant nous, le rêve même a dressé ses   pouvantements à faire rire, et le carton de ses décors. En l'absence de matériel associatif fourni par le rêveur, il n'est pas question d'analyser ce rêve ici. Marquons seulement les traits insistants qui identifient ce texte aux scènes que recèle et révèle chaque nuit de chacun de nous.

Soudainet   du rêve : voici que le roi d'Espagne me comble de cadeaux. L'in vraisemblance n'étonne pas la conscience rêveuse. Peut-être a-t-elle besoin, pour continuer à dormir, de ces histoires à dormir debout ? Dors, ce n'est qu'un rêve... En vertu d'un contrat implicite avec moi-même, il n'est rien sur la scène du rêve qui soit impossible. Ce qui risque d'éveiller, c'est plutôt le plausible. Le sens du rêve se cache sous la défroque du bouffon qui ne peut se faire entendre du roi que par des propos obliques, ambigus, ludiques dont nulle autorité ne pourra demander raison, qui peut tout dire à condition de dire « Je mens. » Mais à la cour d'un « Espagnol de [ses] amis », à la cour du roi Picasso, n'est-ce pas Max Jacob qui tient ce rôle ? Ses vérités, ne les a-t-il pas mim  es, simulées en une comédie qui dissuadait autant qu'elle persuadait ? Ce sont des aspects fragmentaires mais bien réels de la vie de Max Jacob qui, dans le miroir du rêve, se laissent deviner : sa coquetterie, son goût de la parure, des pierres précieuses - le désir qu'il eut, un peu enfantin, d'être aidé dans les moments impécunieux par Picasso qui, moins généreux qu'un roi vrai, s'entendait à faire la sourde oreille, si l'on en croit Fernande Olivier<sup>1</sup>.    côté de Picasso, nous reconnaissons Guillaume Apollinaire, - et sous les initiales S. L. n'est-ce pas le cousin Sylvain Lévi qu'on entrevoit ? toute l'honorabilité bourgeoise que Jacob se reproche et s'applaudit de scandaliser. Le désir s'assouvit de le soumettre, en passant, aux affronts d'un poète, - affronts « sans motifs » car le rêve dit toujours oui et non et ne cesse de mitiger les satisfactions qu'il s'accorde, et puis il faut bien pardonner à ceux qui

122

Par un espagnol de mes amis, le roi d'Espagne m'a  
 fait donner trois gros diamants sur une chemise  
 une collerette de dentelle sur une veste de toréador  
 un portefeuille contenant des recommandations  
 sur la conduite de la vie. Vœux ! boulevards,  
 visites chez des amis : la bonne couche-t-elle avec  
 moi ? M<sup>lle</sup> S. L. a tendu la main à G. A. qui la  
 lui a refusé sans motifs. Je suis réconcilié  
 avec le X<sup>ème</sup>. Or voici qu'à la Bibliothèque Nationale  
 je m'aperçois que je suis surveillé. Quatre  
 employés s'avancent vers moi avec une épée de poing  
 chaque fois que je cherche à lire certains livres.  
 Enfin un tout jeune groom s'avance : "Voyez ! me  
 dit-il." Il me montre un poignets caché derrière les  
 livres ; il me montre une roue de planches qui a  
 l'air d'un instrument de supplices : "Vous lisez  
 des livres sur l'Inquisition, vous êtes condamnés  
 à mort." et je vis que sur ma manche on  
 avait brodé une tête de mort : "Combien ? dit-il -  
 - Combien pouvez vous donner ? - quinze francs. -  
 c'est trop, dit le groom. Je vous les donne ce  
 lundi. La générosité du roi d'Espagne avait  
 attiré l'attention de l'Inquisition.

Générosité espagnole

vous tendent la main aujourd'hui, même s'ils vous l'ont jadis refusée cette main qui aurait dû être généreuse, même si on se souvient qu'ils méritent quand même un peu les affronts qu'on charge un autre de leur rendre, un autre auquel on s'identifie furtivement quand on se souvient d'avoir interrompu en 1899 le succès d'une carrière de critique d'art après un affront justement du cousin Lévi : « Tu as du succès! Vraiment ? C'est ça le succès ?... Eh bien, tu pourrais tout de même écrire un peu mieux ! » - « Je résolu, dit Max, d'apprendre à écrire en français. J'abandonnai critique et peinture. Je retombai dans une misère profonde.<sup>2</sup> »

Dans cette courte scène « M. S. L. a tendu la main à G. A. qui la lui a refusée sans motifs », dans cette scène apparemment indifférente, perçue d'un point de vue faussement impersonnel et impartial, on ne pourra reconnaître la représentation d'un double désir de réconciliation et de revanche qu'après avoir déchiffré le travail de déplacement qui a substitué au visage du rêveur les masques affrontés du poète et du bourgeois. Le rêveur se cache à lui-même pour réaliser son désir, car son désir est contradictoire : désir de revanche et désir de réconciliation. Il ne peut se voir assouvir l'un puisqu'il désire tout autant assouvir l'autre. Mais ces deux désirs ne peuvent se réaliser que l'un par l'autre, ils sont un même désir dédoublé : sans revanche, pas de réconciliation, je m'y refuse. Mais sans réconciliation préalable, sans la main tendue vers moi, comment tirer de l'autre une revanche assez mordante ? Le désir de l'un devient le désir de l'autre. Le désir se dédouble - et se dédouble aussi le sujet de ce double désir. Car je ne peux accepter de me réconcilier avec le cousin Lévi qu'en le voyant d'abord se réconcilier avec moi : si je faisais le premier pas, l'affront de naguère ne se répéterait-il pas ? Il faut donc que le désir de réconciliation aille hanter l'image de l'autre et le pousser vers moi. Je n'aurai alors rien à craindre ni de l'autre ni de mon désir : ma main ne sera pas refusée puisqu'il me tend la sienne. J'assouvis mon désir de me réconcilier en lui attribuant le désir de se réconcilier avec moi. Pour atteindre à la satisfaction en évitant le déplaisir, le désir du rêve doit donc se dédoubler, se méconnaître, demeurer inconscient (sinon ce serait l'éveil) et n'apparaître à ma conscience que sous l'image d'un autre faussement porteur du désir même qui m'habite.

Mais déjà la scène a changé, d'autres désirs affluent, se masquant sous d'autres morceaux de souvenir. Voici les murs de livres de la Nationale, un puits (un puits de science ?), quatre employés aussi grotesques avec leur « épée de poupée » que menaçants. Une « roue de planches » peut-être aperçue la veille dans la rue « a l'air d'un instrument de supplices. » Le jeune homme déguisé en groom est peut-être aussi une rencontre de hasard que le rêve utilise pour son travail : « Combien me donnez-vous ? - Quinze ans ? - Non, davantage. » Avec ses artifices de substitution et de renversement, le rêve aura transformé le temps en

argent et le « davantage » en « C'est trop », seul demeurant inchangé le nombre « quinze » tel qu'entendu dans le souvenir. Que cette hypothèse, tout à fait gratuite, j'en conviens, sans la coopération du rêveur, ne soit ici que l'occasion de rappeler que le mystère du rêve est fabriqué par un travail remaniant, lacérant, recollant les réalités les plus futiles. Chaque pièce est un détail trivial, mais la syntaxe contradictoire du rêve rend l'assemblage insolite et saugrenu. Le sens, toujours pressenti, toujours évasif, paraît s'être perdu dans la marge entre l'un et l'autre, dans les interstices des fragments, dans les lacunes. Les préoccupations préconscientes qui doivent se travestir sous peine de réveiller se font aussi l'écho de désirs informulés, informulables, venus de toujours plus loin. Ce roi d'Espagne, dont la générosité pourrait être si gratifiante, n'est-ce pas, par-delà l'allusion à la fortune de Picasso, un écho du père ? Certaines images du rêve ont une valeur symbolique à peu près constante : on sait que le roi, la reine figurent les parents - ces parents qui de temps en temps donnent à Jacob des habits neufs, l'appareil de son dandysme, de sa mondanité. Nous apercevons, dans les textes environnants, un autre roi en jupe de drap (*O.*, 404), une reine en bas de velours bleu (*O.*, 407), un roi rouge à couronne d'or (*O.*, 413). Un autre roi encore vient apporter au moi du rêve - qui s'appellera désormais Charles de France ! – un brevet de capitaine (*O.*, 410). Plus loin, un empereur se fait masser (*O.*, 425) et le roi de Pique est tourné en dérision par un marmiton (*Idem*). Que, dans la vie diurne, Max Jacob ait été préoccupé, à dix ans comme à cinquante, de recevoir de ses parents des dons plus gratifiants que les redingotes neuves rapportées de Quimper, nous n'en pouvons douter : « Je n'ai jamais eu d'autre but que d'avoir une louange de ma famille : cette louange, je l'attends depuis trente ans environ. Rien ne me toucherait tant<sup>3</sup>. » Pour assouvir ce désir sans réveiller la frustration qui lui est attachée, il faut que le père se cache sous l'image d'un roi d'Espagne, à la condition de ne pas se faire reconnaître il peut tout donner, diamants, veste, dentelle - et même ce « portefeuille contenant des recommandations sur la conduite de la vie. » N'est-ce pas ce que tout enfant, sans se l'avouer, désire recevoir de son père ? N'est-ce pas aussi ce que tout enfant se moque bien de recevoir ? Sous la bouffonnerie du trait se trahit une satire des remontrances familiales. Mais sous la satire se cache la demande, car l'ambivalence est la loi du rêve et des désirs d'enfance. Tant cette part d'enfance reste vivace en lui, Max Jacob ne cessera jamais de rechercher cela même dont il se raille. Et faute de l'avoir reçu, il chargera son inépuisable correspondance pédagogique d'en faire largesse. De quelle pathétique façon se traduit cette demande lorsqu'à dix-sept ans « son père le trouve pendu à l'espagnolette par sa lavallière » ! « Le moment était venu de se mettre à table. On lui dit : “Tu n'as pas honte de t'amuser encore comme un enfant. Sa mère ajouta : “On a toujours le temps de se tuer.”<sup>4</sup> » C'est

aux livres, à la Kabbale, puis à l'Évangile et à l'Église qu'il demandera des règles de vie, des raisons de vivre. Aux remontrances, à l'indifférence qu'il redoute, il a déjà répondu par l'affectation de l'indifférence, par la frivolité, le dandysme et la bohème jetés en affront à la platitude bourgeoise. « Voitures ! boulevards, visites chez des amis : la bonne couchera-t-elle avec moi ? » : c'est une réplique aux « recommandations sur la conduite de la vie » mais les ruptures du décor dissimulent la logique affective, l'enchaînement des ripostes contradictoires. Le désir, entre enfants et parents, est si profond qu'il ne suscite souvent que riposte au lieu de réponse, incapable qu'il est de formuler sa demande autrement qu'à la façon dispersée, sournoise et désinvolte du rêve. Mais c'est au rêve justement qu'il appartient de former sur le mode ludique, à titre de revanche sur la vie, demande et réponse pour le compte des désirs sans voix, sans nom, qui sont en deçà du vouloir, qui veulent tout ou rien, qui veulent tout et rien. Le désir ne sait pas ce qu'il veut, il ne pourrait se dire qu'en se contredisant, il ne peut se penser en mots, il ne peut que s'assouvir - dans la vie en actes insensés, dans le rêve en images ambiguës. Le rêve n'exprime pas le désir, il ne peut que le représenter se réalisant. Et comme le désir est toujours partagé contre lui-même, les images de son assouvissement sont chiffrées, le sens est mis sous clef. Son imagerie fuyante est un jeu de formes sans unité où se déjouent les forces en dissension, comme un fou celant sous la frivolité ses remontrances.

Mais le thème de l'autorité familiale et des ripostes qu'elle s'attire semble tout à coup dissipé, voici la Bibliothèque nationale, les lectures un peu fébriles, la quête infinie du sens dans le labyrinthe des énigmes, des visions, Kabbale, astrologie, magie. C'était, nous le savons, une inquisition souvent anxieuse du savoir hermétique et occulte, des hérésies innombrables, une curiosité partagée de hantise, un sentiment de tentation : comme le saint Antoine de Flaubert, verrait-il le soleil se lever comme la face de Jésus-Christ, dispersant l'ombre des mirages ? Ses enquêtes ne bravaient-elles pas une loi non écrite mais inflexible, une autorité invisible et cruelle ? À vouloir être un puits de science, on risque de tomber dans les puits qui s'ouvrent sous les pas de ceux qui savent trop de choses. Ce puits, le rêve est peut-être allé le chercher dans le conte d'Edgar Poe, « Le Puits et le pendule », où se débat un prisonnier aux griffes de l'Inquisition espagnole qui veut l'égarer, troubler sa raison, le persuader qu'il est d'ores et déjà en Enfer, pour l'amener à tomber de lui-même dans un puits atroce, indescriptible. Le rêve de Max Jacob tourne au cauchemar, les détails sinistres se multiplient : l'épée, le puits, l'instrument de supplice des roués, et la tête de mort brodée sur la manche qui paraît annoncer l'étoile jaune cousue sur les ordres d'une autre Inquisition. Disons-nous encore que le rêve est figuration d'un désir se réalisant ? Oui, s'il est vrai que le désir profond se dédouble

toujours en forces antagonistes : au désir de savoir s'oppose la peur de savoir, à la curiosité s'oppose dans le rêveur même un désir de réprimer cette curiosité sans doute coupable et dangereuse. Le rêve affronte à l'inquisition dans l'occulte la surveillance occulte de l'Inquisition, la pulsion de savoir se retourne contre le sujet, lui revient du dehors, attribuée à l'autre, entourée de tout l'appareil de supplices qui figure la cruauté du surmoi. Les appariteurs se transforment en vigiles et leur crayon peut-être en « épée de poupée ». Le rêveur enfin fait surgir à ses yeux la tête de mort qu'on voit sur les médicaments toxiques. Le sadisme s'assouvit dans ces avertissements lugubres : voici ce qui t'attend, je t'aurai prévenu. Et comme dans les films d'horreur dont les spectateurs ne s'identifient pas moins à la victime qu'au bourreau, le masochisme trouve son compte à l'imminence du châtement. On pourrait de même interpréter le cauchemar de l'hermaphrodite (*O.*, 420) ou certaines prétendues prophéties de la guerre de 1914 (*Ibid.*, 352) comme des fantasmes de répression d'une sexualité que Jacob n'est jamais parvenu à ne pas maudire. Mais dans toutes ses aventures, le rêveur est seul à s'effrayer, seul à se menacer. Il se venge de lui-même, se promet l'expiation. L'hérésie, la pulsion de savoir, de braver, cela risque d'entraîner on ne sait où. C'est cela déjà qui a conduit l'adolescent, le tout jeune garçon de quinze ans par exemple, à rechercher dans certains livres qu'il ne faut pas lire des connaissances, des émotions qu'il croit défendues. Et derrière la phase d'inquisition de la puberté, on entend résonner, déraisonner toutes les questions du petit enfant qui à travers mille enquêtes rêveuses se demande si on ne lui cache pas quelque chose qui serait comme le sens de sa présence au monde, qui veut savoir d'où viennent les enfants, c'est-à-dire pour quelle raison il est là, lui, vivant. Dans ces questions que séparent les années, le même désir est revécu, toujours doublé de la terreur du sacrilège, il ne quitte plus l'être qui une fois a entrevu sa contingence et sa mortalité.

Mais un sursaut du désir de conciliation va dissoudre le cauchemar, une amende symbolique suffira à tout arranger. Les Juifs d'Espagne persécutés par l'Inquisition ne devaient-ils pas souvent acheter leur salut ? Il suffit d'ailleurs à ces juges qui veulent la mort du péché pour le bien du pécheur que l'on reconnaisse l'erreur et que l'on regrette la rébellion :

*L'accusé traduit devant ce tribunal est libre de confesser sa faute, d'en demander pardon, et de se soumettre à des expiations religieuses. [...] Le coupable jeûne, prie, se mortifie. Au lieu de marcher au supplice, il récite des psaumes, il confesse ses péchés, il entend la messe, on l'exerce, on l'absout, on le rend à sa famille et à la société<sup>3</sup>.*

Tribunal de miséricorde, qui ne foudroie que l'insoumis et se réconcilie le pénitent, l'Inquisition comme l'autorité familiale n'assure pas moins son emprise par l'indulgence que par la sévérité. On peut toujours s'en tirer à bon compte, « Quinze francs » c'est même trop, pour un peu - « Je vous les donnerai lundi » - une promesse suffirait. Autant la menace devait se montrer terrible, autant le pardon pourra se révéler généreux. Générosité d'une Espagne encore, celle des Grands Inquisiteurs, générosité du pardon, furtivement sollicitée, promptement marchandée, aussi discrète que celle du roi est voyante, mais peut-être encore plus précieuse.

Toutes ces idées implicites du rêve, tous ces thèmes divergents se trouvent après coup, dans la dernière ligne, reliés en une parodie de raisonnement où l'on peut voir un bel exemple de ce que Freud, parmi les processus de travail du rêve, nomme élaboration secondaire. « Or, voici qu'à la Bibliothèque nationale... » - la conjonction trahit un syllogisme qui tente d'accorder la fin du rêve à son début : le roi d'Espagne m'a comblé de cadeaux, or l'Inquisition me menace, donc la générosité du roi l'a attirée sur moi. La vérité du rêve n'est pas à chercher dans la cause, assez bouffonne, qui est alléguée. Ailleurs, la raison de l'Inquisition est apparue d'emblée pour ce qu'elle est : curiosité contre curiosité, châtiment contre bravade, pure rétorsion - « Vous lisez des livres sur l'Inquisition, vous êtes condamné à mort ! » Du roi d'Espagne à l'Inquisition espagnole, le lien n'est pas rationnel mais associatif. Le rêve ne raisonne pas, il ignore la causalité, la relation d'hypothèse, la négation - tous les symboles qui établissent un rapport, qui articulent un énoncé, qui construisent une signification. Il ne peut que mettre des scènes côte à côte. Il ne pense pas d'une idée à l'autre, - il passe d'une image à l'autre. Mais comme s'il assouvissait parfois un désir de raisonner aussi irrationnel que n'importe quel désir, il produit des intuitions pseudo-logiques, des déductions fausement brillantes, analogues aux convictions et aux arguments des délires d'interprétation. On ne peut pas raisonner avec lui, surtout quand il raisonne, lui. Une marge invincible sépare toujours ses rationalisations de nos raisonnements.

L'élaboration secondaire a pour effet de masquer encore mieux la vérité du rêve. Elle crée un contresens qui, précisément, attire l'attention, un pastiche de sens qui recouvre le sens vrai. Il faut donc, selon le conseil de Freud, interpréter d'abord chaque fragment isolément, comme dans un rébus. On peut voir ensuite, sous la diversité des thèmes, se recomposer une unité, se dessiner un sens - mais c'est un sens en dissension, une unité toujours partagée contre elle-même.

« Je suis raccommo*d*é avec les Y... » Cette notation d'apparence anodine pourrait nous mettre sur la voie. Le rêve que nous avons lu n'a-t-il pas pour sens un désir scindé en une alternative : bravade ou réconciliation ? châtiments

ou gratifications ? menace ou générosité ? Ces hypothèses, le rêveur ne peut pas les articuler logiquement, les ordonner, les subordonner. Il ne peut que les halluciner tour à tour en déformant à cette fin le matériel des souvenirs diurnes. Il étale la contradiction au long d'une succession. Sujet, contre-sujet - le rêve est fugue fébrile dont le devenir est répétition, en un retour du même toujours autre. Superposons les diverses scènes selon leurs affinités, simplifions le scénario : on fait des cadeaux, on donne des recommandations, on se montre frivole, on tend la main, on la refuse, on se réconcilie, on enquête, on surveille, on interdit, on menace, on condamne, on négocie, on promet, on pardonne. Cet « on » prend des masques nombreux : le rêveur lui-même, un ami, un cousin, un inconnu, - c'est toute une série de faux sujets, métaphores d'un sujet sans visage, sans état civil, sans identité, le sujet du désir. Les actions diverses du scénario sont comme les verbes de ce désir, elles particularisent ses pulsions opposées, elles les monnaient en métonymies : du verbe on passe à la pulsion comme du détail à l'ensemble qui l'englobe. Simplifions donc encore, superposons : le statut du sens dans le rêve est l'inverse du statut du sens dans le langage, pour approcher l'un il faut confondre les formes qui le traduisent, pour saisir l'autre il faut différencier les termes qui le constituent. Le sens du désir est l'insituable que les mots peuvent désigner mais non déterminer, l'inépuisable qui nous a fait naître et qui résonne d'écho en écho en-deçà et au-delà de chacun d'entre nous. Sous les images diverses de ce rêve de Max Jacob, si nous les confondons, nous pourrions voir le désir se partager, se déjouer, se démentir en couples d'oppositions binaires, d'affrontements réciproques dont la loi est : riposte pour riposte. Dans le rêveur de « Générosité espagnole » s'affrontent une autorité et une liberté - à l'une et l'autre il s'identifie tour à tour. Tour à tour aussi l'autorité peut gratifier - mais elle peut interdire. Elle peut condamner - mais elle peut pardonner. On peut toujours lui rétorquer bravade - ou soumission. On peut braver par la frivolité - ou par l'étude. On peut se réconcilier en présentant une offrande - mais aussi en acceptant les dons, la main tendue, le pardon. Le rêveur occupe ainsi toute une série de positions qui s'excluent - sous l'apparence de l'incohérent et de l'impossible, il fait l'essai de ce qui peut être - en hallucinant ses désirs réalisés, il poursuit l'expérience de sa vérité - à travers ces ambiguïtés que tranchera la vie diurne, il éprouve ses possibilités propres et il rencontre son être même, à la seule condition de ne pas le reconnaître et de le prendre pour un autre.

L'analyse d'un rêve n'est pas terminable. Il suffit que nous ayons reconnu la présence irréfutable de ces lois du rêve que Freud décrivait à l'époque même où Max Jacob les inscrivait dans son œuvre, ces lois du rêve qui font que le désir ne peut jamais se formuler, se délivrer, s'éteindre dans une parole qui le

communiquerait et le conduirait à se reconnaître, et qui veulent qu'il ne cesse pourtant jamais de s'aventurer sous les apparences revêtues. Nous pouvons donc identifier chaque image pourvu que reste méconnu le sens qu'elle insinue sans jamais le signifier. Toute la réalité quotidienne est là, éparsée mais distincte : voici Quimper, le Mont Frugy, les parents, les amis, la rue Ravignan, Fantômas, Jules Romains, l'exposition universelle de 1900, le lycée, Sarah Bernhardt, les paysages traversés, les livres lus, les événements rencontrés - toute la vie de chaque jour, mais fragmentée en mille morceaux que recolle un semblant de hasard, ce hasard qu'invoque le titre du recueil, ce faux hasard qui dissimule des lois plus instantes.

Le travail du rêve lacère les souvenirs, il lacère aussi les mots. À vrai dire, il ne sait pas très bien ce que doit être un mot, quand il en rencontre un dans la mémoire, il le traite comme une chose - et une chose pour lui c'est toujours ce qui en appelle une autre, au fil d'une association inlassable. De la différence instituée entre le son et le sens, il ne veut rien savoir. Pour lui, qui se ressemble s'assemble : « Fausses nouvelles ! Fosses nouvelles ! » (*O.*, 352), l'Empereur « a oublié son petit manteau et sa bouteille de Rome ou de rhum » (*Ibid.*, 363), « Cet Allemand était fou d'art, de foulards et de poulardes » (*Ibid.*, 374), « Sous le nom d'eider, ces cygnes aidèrent à l'édrédon » (*Idem*, 381). Cette équivoque (un son en vaut un autre si c'est le même), c'est le mécanisme qu'analyse Freud dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, mais le mot d'esprit veut réussir là où le rêve s'en soucie peu, il veut traverser l'insensé pour faire briller un sens : par miracle, il réconcilie sonorités et significations, il fait rimer pour un instant « les nécessités de la vie » et « les conséquences des rêves ». Les jeux de mots du rêve, eux, sont ratés, souvent ; ce sont de faux jeux de mots, gauches, plats - pour un peu ils ne feraient pas rire, sinon d'une étrange façon. On n'a pas vu « Sarah Bernhardt se raser la figure. C'est invraisemblable ! [...] elle effaçait des rides avec quelque patte ou pâte » (*O.*, 385). À la surface du son, d'un terme à l'autre, le rêve glisse « avec une sollicitude insolente ou insolite » (*O.*, 401). La loi des mots compte si peu pour lui qu'il les dérobe : « [...] il s'est trouvé que la salle n'était pleine que de... et de... » (*O.*, 352) - ou bien qu'il en crée de nouveaux au mépris des dictionnaires, en cimentant une ou deux syllabes pour boucher les trous du sens : Sarah Bernhardt, encore elle, vient d'écrire ses mémoires : « La lande est appelée la chigne, comme en Franche-Comté, et le taillis le chignon. » (*O.*, 391). Le rêve ne raisonne pas, mais comme il résonne ! Et ce qui résonne en lui, il le comprime, il le confond :

*Quand mon frère revint de voyage, il m'embrassa : « Que lis-tu ? me dit-il, ou plutôt quel âge as-tu ? car on connaît l'âge par le livre ? » C'était le Pèlerin Carapassionné par l'auteur de La Pèlerine écossaise. (O., 368)*

N'est-ce pas une condensation délicieuse, et tout à fait « rêvée » ? Le désir se trahit de se moquer en passant du grand frère, sans doute Maurice Jacob, « mon frère l'Africain », qui dans un rêve de voyage « aux îles de l'océan Indien » (*O.*, 358) monte une échelle de corde à la force du poignet, puis saute si bien d'un mur alors que Max ne peut pas s'y décider, et lui crie enfin : « Fais le tour ». Quelques pages plus loin, voilà donc le tour que lui fait Max : il charge le non-sens du rêve de ridiculiser son pesant bon sens, et la réponse vaut bien la question : pèlerin-pèlerine, carapace-passionné-caparaçon, le rêve en somnambule enjambe les abîmes qui séparent les mots, il transgresse les lois diurnes qui les fixent les uns loin des autres. Mais de même qu'un bouffon pour se moquer du roi doit se moquer de lui-même, c'est sa propre piété que Max satirise pour railler le grand frère, - à moins, sait-on jamais, que son désir ne soit, à travers la satire de la prudhommerie, de lancer une épigramme aux fadaïses de la dévotion.

À côté de textes comme « Générosité espagnole » qui reproduisent ou feignent un rêve complexe, formé de scènes que nous pouvons visualiser, il arrive que des passages se présentent où la force du rêve paraît s'être déchaînée dans le langage, au point que le résultat défie le lecteur qui voudrait de ces fragments constituer une scène ou une image :

*POUR NE RIEN DIRE*

*La brouette du tonnerre se termine en Espagne par une boule d'arc en-ciel. Dans un pays où les églises sont entourées de géraniums de toutes couleurs je l'ai vue sur la queue d'un cheval. (O., 411)*

L'écriture s'approche du pur automatisme. Fatras, fatrasie – l'unité paraît totalement ruinée. Le principe de contradiction qui colore toutes les scènes du rêve et rend ambiguë chaque image impose ici son empire absolu : « L'univers n'était pas plus grand qu'une calebasse » (*O.*, 407). Des énoncés ininterprétables apparaissent, analogues à l'exemple fameux de Chomsky « colorless green ideas sleep furiously ». On pense aux délires ultralabiles de la démence précoce, tels que les ont simulés André Breton et Paul Éluard dans *L'Immaculée Conception*. Rien ne signifie plus rien et tout peut signifier n'importe quoi, indifféremment : « Vu à contre-jour ou autrement, je n'existe pas et pourtant je suis un arbre » (*O.*, 373). C'est l'accent des phrases hypnagogiques, des furtifs épisodes qui surgissent au moment où le sommeil nous terrasse, longtemps avant que les images du rêve ne viennent solliciter la conscience. Soudain, l'indifférence du sommeil vient brouiller les différences instituées par le langage, l'homme rentre dans son corps, rien d'autre ne subsiste, avant le plaisir de l'anéantissement, que la rumeur d'un océan qui se retire avec violence.

Toutes les gradations du rêve que reflète *Le Cornet à dés*, ne pourrait-on pas les représenter sous la forme d'une hyperbole ? Supposons un axe rectiligne figurant la vie diurne, le principe de réalité. Sous cet axe, l'hyperbole du rêve plongerait une de ses branches verticalement au gouffre de l'incohérence, de la fragmentation, de la frénésie. L'autre branche de la courbe serait asymptotique au réel, elle s'en rapprocherait indéfiniment jusqu'à paraître l'effleurer, jusqu'à n'en être séparée que par une *marge* infinitésimale. Bien des textes du *Cornet à dés* où le travail du rêve s'est fait invisible donnent cette impression de quasi réalité :

*SILENCE DANS LA NATURE*

*Quand, entre les collines boisées du Finistère nous allions à la chasse aux oiseaux, mon chien et moi, Rataud s'amusait sur les routes à faire des huit avec mes pas ; plus j'allais vite, plus il y prenait de plaisir et sa joie était folle lorsque je courais. C'était un fox terrier, il avait une tache noire sur l'oreille gauche et une autre sur la queue. (O., 416)*

C'est la vraisemblance du réel, ou presque, sans incohérence, sans contradiction. Cependant un doute subsiste, l'absurde est irrepérable mais nous le sentons rôder, il se trahit par un mince détail ou plutôt par une impression diffuse, par un vertige. L'effet de hantise est parfois saisissant :

*Il était deux heures du matin : elles étaient élégantes les trois vieilles, comme on l'eût été il y a cinquante ans ; châles de dentelles noires, bonnets à brides, camées, robes de soie noire marquant les plis de l'étoffe fabriquée. Le trottoir était désert et leurs yeux gros de larmes se levaient vers une fenêtre dont le rideau était faiblement éclairé. (O., 362)*

C'est comme si on nous dérobaient ce qui vient de se passer, ce qui va se passer, - c'est comme s'il existait entre ces lignes mêmes une lacune invisible où s'est enfoui l'essentiel. L'insolite n'est pas l'extraordinaire, l'insolite est ce qui dans son apparition semble masquer ce qui lui manque : un rien n'est pas là, qui seul importerait mais qu'on ne peut désigner d'aucune façon. Il appartient au rêve de manifester sans montrer, de faire parler le vide, le silence. On songe aux formes les plus subtiles de la paranoïa. Et comment ne pas se rappeler Kafka, ses romans et tous ses cahiers, ses carnets où s'inscrivent des fragments de récits que le rêve seul peut avoir ébauchés :

*Il n'y avait personne devant la porte de la ville, personne sous la voûte de l'entrée. On arrivait en marchant sur du gravier proprement balayé, on apercevait la*

*cellule du poste de garde par un trou rectangulaire pratiqué dans la muraille, mais la cellule était vide. C'était certes surprenant, mais très avantageux pour moi, car je n'avais pas de papiers d'identité, tout mon avoir consistait en un costume de cuir et une canne que j'avais à la main.<sup>6</sup>*

C'est bien notre monde - et pourtant, n'est-ce pas déjà autre chose ? N'avons-nous pas été, à notre insu, *transplantés* ? Et pourrons-nous rejoindre une vie sans mystère, sans hantise, la vie de l'éveil, éclairée par le soleil vrai ? Entre le rêve et la réalité, la distance est parfois infinie, parfois infime et plus mince qu'une feuille de papier dont cependant les deux faces ne se rejoindront jamais. Cette différence irréductible devrait-elle nous avertir que notre monde, avec ses lois, n'est pas le seul - qu'il est environné peut-être d'univers tout autres où elles n'ont plus cours ? La pensée de Max Jacob est hantée par cette intuition qu'ont nourrie ses lectures de la Kabbale et de l'astrologie. Chacun de ces univers est *situé* par rapport aux autres, il enveloppe et il est enveloppé - comme les pelures d'un oignon (Max Jacob aime cette comparaison) ou comme ces poupées russes qui s'emboîtent l'une dans l'autre. Nos sens trop grossiers ne peuvent, d'ordinaire, apercevoir que le monde de la terre - mais des univers autres émanent des inspirations, se propagent des influences auxquelles le rêve nous rend perméables. C'est de l'un à l'autre de ces autres mondes que voyage après sa mort Victor Matorel, pèlerin de l'invisible : « Dans la vaste mer des ciels, me voici mort et vivant<sup>7</sup>. » Tel qu'il apparaît dans *Le Cornet à dés*, le rêve n'est nullement porteur, comme tant de civilisations l'ont cru, d'un avertissement divin, d'une révélation de l'avenir - à peine si Jacob, sans tout à fait nous convaincre, veut présenter quelques textes du début du recueil comme prophétiques de la guerre. Mais en agissant à la façon d'une drogue, il fait vaciller notre monde, il nous convie à un voyage imprévisible, incontrôlable où les lois de la vie réelle ne nous limiteront plus, ne nous abriteront plus. Il revient chaque nuit pour nous avertir non d'un événement futur, mais de l'Événement futur : le destin de l'homme est de quitter cette terre tôt ou tard pour passer dans une autre terre qui est la sienne propre, terre promise et redoutée où règnent d'autres lois qui le mettront en face de sa vérité méconnue et différée. La mort - comme le rêve, mais sans retour - me fera devenir mon double, l'être auquel sans le savoir je n'ai cessé de travailler, l'être plus moi-même que moi auquel je n'échapperai pas. « [...] nos pensées et nos sentiments fabriquent des anges à tous moments, qui seront nos avant-coureurs au ciel<sup>8</sup>. » La mort est un éveil extatique ou terrible, mais elle est aussi comparable à un rêve figé, qu'aucun réveil ne peut plus rompre - « Et ceux qui sont là ont trouvé la vérité en eux-mêmes et cette vérité durera toujours<sup>9</sup>. »

Sur sa pensée, Max Jacob a senti s'exercer le charme de l'inconnu, et au-delà l'attraction de l'inconnaissable, et au-delà encore la fascination de l'impensable. Mais la pensée ne serait rien si elle n'était d'abord un élan vers ce qui la borne. Ce mythe des Grands Transparents qu'André Breton, à la dernière page des *Prolégomènes à un troisième manifeste*, ébauche avec un peu d'esbroufe scientifique et une remarquable mollesse de conviction, Max Jacob l'a vécu chaque jour dans un espoir insensé, dans une terreur insensée. Il a tenté l'aventure de l'Autre, toujours dissimulé comme Dieu dans sa nuée, comme Satan dans ses fumées, comme le désir dans les rêves. Il ne fallait pas moins que toute l'orthodoxie chrétienne pour tempérer cette inquisition longeant toujours l'abîme.

Enfer ou Paradis, extase ou damnation, le moi s'est aboli dans les visions qu'il ne reçoit que parce qu'il les a créées sans le savoir, il ne peut plus se détacher de son expérience, il est entièrement livré à la fascination, il éprouve une passivité sans limite, il ne peut s'échapper de ces images qui sont en lui et qui l'enveloppent entièrement. *Le cogito* est devenu impossible, le moi est infiniment épars et divisé. Sur l'écran de chaque nuit, le rêveur oublie qu'il invente à mesure les scènes dans lesquelles il est acteur, dans lesquelles il est tous les acteurs. Les rêves les plus vraisemblables sont donc les plus retors - ceux dont on ne sait plus qu'on s'éveillera. Ils parviennent à se dissimuler sous leurs simulations. On peut rêver qu'on vient de rêver, rêver qu'on s'éveille, rêver qu'on obtient des preuves qu'on ne rêve pas. C'est par cette dénégation de soi, par cette hypocrisie suprême que le rêve est le plus inquiétant : il tend alors, sans y parvenir tout à fait, à devenir un mensonge qui élude son propre démenti, qui évite de s'avouer à lui-même : je mens. À son rêve, la conscience du rêveur ne peut jamais dire : non ! Elle qui est hantée par toutes les contradictions du désir, elle ne peut plus rien contredire, elle ne peut plus s'opposer aux images qui la captivent, en renonçant à son moi elle a renoncé à l'usage de la négation. La rêverie, au contraire, a soin de garder un pied dans le monde réel, le moi ne cesse jamais de maintenir son contrôle sur les images, il poursuit son bénéfice, non celui du désir, il ne descend jamais sans fil au labyrinthe, il se tient en deçà de la passivité, de la fascination, du désœuvrement où la conscience du rêve s'est vaporisée.

Il reste pourtant une défense au rêveur : lorsque l'insolite devient trop pénétrant, la seule ressource est la dérision. C'est la seule façon d'exorciser le charme, de dissiper l'impalpable. La rationalisation, l'argumentation apparemment cohérente, la critique faussement lucide sont, en rêve, le comble de la ruse du rêve pour se dissimuler. La seule critique efficace est la parodie. C'est alors que le dormeur, exagérant les traits de son rêve jusqu'à la caricature, réussit à s'en détacher, redevient capable de se ressaisir : « C'est insolite, mais tellement insolite

que c'est bouffon, ce n'est qu'un rêve, je peux dormir. » Ainsi va la conscience de l'étrange au cocasse, de la dissimulation menteuse à la simulation caricaturale, de la hantise à l'humour. Tantôt elle se perd dans ses visions, et elle ne peut plus s'éveiller au moment où elle le voudrait le plus - tantôt elle se détache du rêve, s'en moque et choisit de poursuivre son sommeil au moment où elle pourrait s'éveiller. Pour se ressaisir, le rêveur doit mimer à outrance, il se dédouble alors : il est le fou, il est le roi. Une instance en lui s'est éveillée qui reconnaît la simulation comme telle. Si le rêve possède un semblant de *cogito*, c'est au rire qu'il le doit - mais c'est un curieux *cogito*, qui dédouble au lieu d'unifier.

Toutes les couleurs de la dérision se déploient en arc-en-ciel dans *Le Cornet à dés*, tout le prisme du grotesque, du cocasse, du burlesque, du bouffon, du saugrenu, du sarcastique, sans oublier les nuances les plus tendres, les plus subtiles de l'humour. Mais tout cela était déjà dans le rêve, il ne fallait que l'y trouver et l'en extraire.

Ici encore, dans les jeux de sa dérision, le rêve suit le trajet d'une hyperbole : il plonge d'un côté au gouffre de la cocasserie frénétique, dispersant, comprimant, morcelant les phrases :

*Le toit, c'est quatre, quatre, quatre : il y en a quatre. Le Perron est une pelouse que nous opérons et qui les jalouse. Les toits sont amarante : reflet d'orange ! rage ! rage ! et l'ensemble est en sucre, en stuc, en ruche, moche, riche. (O., 370)*

De ce bavardage divergent, obstiné et centrifuge, nous pourrions suivre la trace jusque dans les meilleures scènes d'Ionesco. Comment ne pas penser aussi à l'« Essai de simulation de la manie aiguë » qu'Éluard et Breton ont donné dans *L'Immaculée Conception* ? Mais voici que plus loin, non moins cocasse, se fait reconnaître le ton de la débilité mentale :

*Nous avons eu plusieurs dîners dont l'un entièrement diplomatique. Tout le monde était diplomatique et il y avait même un attaché d'ambassade. (O., 432)*

Certains des meilleurs effets de saugrenu proviennent des contradictions du rêve, de sa labilité, de sa promptitude à se morceler, à s'oublier :

*Toutes ces petites vessies sur un trottoir c'est de faux lapins : un domestique les gonfle et on tire : il n'y a qu'un vrai lapin : il est vieux et assis : « Où est René ? - Il apparaîtra de temps en temps. » René met des feuilles de caoutchouc sur ses souliers pour jouer le rôle du vieux lapin [...]. (O., 421)*

Un lapin à souliers qui pour être un vrai lapin joue le rôle d'un lapin, où rencontrer sinon dans le bestiaire du rêve de telles créatures qui comme celles de Lewis Carroll hésitent, parfois pensives, entre les frontières des espèces sans pouvoir réintégrer le principe de leur identité ?

Mais peu à peu l'hyperbole se rapproche du réel, le saugrenu se modère, la dérision s'unifie, elle vise un objet : vanité bourgeoise, travers des parents, froideur des amis, mesquineries, duretés, laideurs de la vie, tout peut devenir cible. Max le méconnu, le mal-aimé prend sa revanche à sa façon, il charge le rêve de réaliser mille et un désirs de compensation, de dénigrement. Mais ces parodies brèves n'ont jamais la précision, qui se voulait scientifique, de *Cinématoma*, du *Cabinet noir* ou de *Filibuth*. Comparées aux simulations de l'éveil, celles du rêve se montrent toujours déformées par le rêve lui-même : outrancières, grotesques, parfois simplement allusives, elliptiques, elles ne sont jamais adéquates. Nous le constatons clairement si nous nous tournons, parmi les parodies, vers la classe des pastiches littéraires : l'objet de l'imitation nous est connu, nous pouvons mesurer la fidélité ou la difformité du reflet. Il s'agit de caricaturer un style personnel, un « goût », une originalité d'écriture, la forme invisible qui modèle chaque phrase de Baudelaire, de Rimbaud, de René Ghil, ou de J-hvé lui-même lorsqu'il écrit la Bible :

*Les poissons du torrent de Cédron ayant fait désinfecter le lit du torrent, malgré la défense de l'Éternel, sont morts. La courtisane qui se tient auprès du torrent désaffecté a fait de ce lit le sien, mais elle a mangé du poisson, malgré la défense de l'Éternel et, comme ce poisson était désinfecté, elle est morte. (O., 396)*

On rencontre aussi des pastiches de *Fantômas* (O., 382), des reportages journalistiques (*Ibid.*, 393), de la critique d'art (*Ibid.*, 379), des ballades romantiques (*Idem*, 377), ou des légendes médiévales (*Idem*), ou des contes de fées. Mais nous aurions plus vite fait de compter ce qui, dans *Le Cornet à dés*, n'est pas pastiche. À tout instant se laisse deviner la simulation non seulement de quelques styles personnels mais de tous les procédés d'écriture, de tous les tons, de tous les genres, de toutes les formes, non seulement de toutes les formes de la littérature mais de toutes les formes d'expression. Quand on les compare à ceux de Proust par exemple, les pastiches de Max Jacob sont décevants, il faut l'avouer. Tous paraissent curieusement gauches, tronqués, sommaires et on comprend mal que des critiques aient célébré l'habileté parodique du *Cornet à dés*. Le rêve n'est pas habile ! Le rêve est même tout à fait maladroit ! Il n'a aucun talent d'observation : il ne peut se fier qu'à ses souvenirs et ces souvenirs parfois bien vagues il les transforme aussitôt dans le sens du burlesque. Le pastiche est

un art, comme le jeu de mot, le mot d'esprit - or, le rêve est l'inverse de l'art : ce qui l'intéresse, ce n'est pas la précision du tir, la finesse du trait, c'est la décharge des flèches accumulées. En parodiant à la façon du rêve, Max Jacob assouvit un désir - lui qui pense qu'« une personnalité n'est qu'une erreur persistante » (*O.*, 1349) il charge le rêve de travestir à grands traits, de dénigrer les originalités de routine, les formes coutumières, tout ce qu'Isidore Ducasse avait désigné dans le mémorable « tics, tics, et tics. » Son désir va jusqu'à rêver de brouiller les genres mêmes, de dissoudre en les parodiant toutes les formes d'expression : il comprime et tronque de cent façons les schémas du roman, du conte, de l'essai, il outre à plaisir le ton théâtral, il compose de faux vrais poèmes – « Dans la forêt silencieuse » (*O.*, 403), « Véritable poème » (*Ibid.*, 414) –, comparables à des bijoux qu'on ferait passer pour faux en criant qu'ils sont vrais, et il égrène du haï-kaï aux vents les plus capricieux. Dans le jardin des espèces littéraires, une rhétorique sauvage, celle du rêve, a répandu ses herbes folles, ses ellipses, ses métaphores, ses répétitions, ses litotes, sous la parodie de la rhétorique diurne. Si la littérature conserve un sens, ce n'est plus de donner à l'écrit une unité de ton et une origine personnelle – « [...] il est tombé de mon sein de Cybèle un poème nouveau [...] » (*O.*, 375) –, c'est de solliciter sans fin le trésor des formes constituées, la Babel des bibliothèques, comme le rêve à ses fins sollicite la mémoire. On comprend que Jacob ne s'accepte pas sans réticence de précurseur dans l'invention de ce que la Préface de 1916 nomme le « genre » du poème en prose. Tous ceux qui avant lui ont illustré, comme on dit, ce genre ont d'abord cru en ce genre même, puis cru en eux-mêmes, en leur style, en leur personnalité. Chacun d'eux est donc pastichable. Mais impossible de pasticher *Le Cornet à dés* : le résultat serait indiscernable d'un texte quelconque du recueil. Qui veut parodier le fou devient le fou même puisque sa folie est parodie, puisque sous le masque de l'autre son être n'est pas repérable.

Dans toutes ses simulations, le fou ne fait que se parodier lui-même, son ironie ne peut pas s'épargner, il n'y a rien ni en lui ni en dehors de lui qui soit à l'abri de son jeu. « Matorel se moque-t-il de lui-même? Ne faudrait-il pas croire plutôt que l'ironie, en semblant ne vouloir atteindre que lui, est destinée à d'autres ? » (*O.*, 279). Selon son étymologie même, l'ironie a pour effet de suspendre le sens dans l'ouverture d'une *question* : vrai ou faux ? être ou semblant ? le même ou l'autre ? tendresse ou cruauté ? La loi du rêve est l'ambiguïté du sens, l'ambivalence du sentiment. Son ironie peut être revanche et dénigrement, mais elle peut aussi bien sans jamais l'avouer traduire la délicatesse suprême de l'amour dissimulé sous la pudeur. Les pastiches mêmes, qui figurent le désir de disperser la bibliothèque, ne devons-nous pas les comprendre aussi comme autant d'hommages rendus à la littérature ? Qui nous dira à quel moment le « Véritable poème » (*O.*, 414)

renonce à être charme, nuance, pour se faire raillerie ? Ce livre qui met en pièces tous les autres est hanté par eux. Le rêve ne peut pas placer les fictions moins hautes que la vie : il ne départage pas l'imaginaire du réel. Bien plus qu'Emma Bovary et non moins que Don Quichotte, le rêveur du *Cornet à dés* circule dans les livres et laisse les livres circuler en lui. Plus fraternellement encore que Beethoven transplantant dans une des *Variations Diabelli* un motif de Mozart aussitôt altéré, Max Jacob amalgame à l'un de ses textes (*O.*, 409) des bribes de « L'Invitation au voyage » sans qu'on puisse décider s'il s'agit d'un sarcasme ou d'un salut. « Une de mes journées » (*O.*, 408) reprend les remords du Baudelaire d'« À une heure du matin », parodie ses récapitulations à l'infinif en les enchevêtrant à la trivialité et à la confusion du sommeil pour aboutir à un effet assez saugrenu mais non moins poignant, tout compte fait, que l'original. Dans « Les Cochons d' Isabelle » (*O.*, 413) un ou deux détails suffisent à créer une nuance dostoïevskienne tendre et moqueuse - et qui saura dans quelle intention se trouve nommé Dostoïevski le « mystérieux et pauvre chiffonnier » de la rue Ravignan (*O.*, 376) ?

Lorsqu'une mère dit « te voilà propre ! » à l'enfant qui vient de jouer dans la poussière, personne ne s'y trompe, la vérité est aussitôt déchiffrée comme le contraire de la simulation. Mais à l'ambiguïté de ces rêves écrits qui pourrait ne pas se laisser tromper ? Tout élément du rêve, dit Freud, peut signifier lui même ou son contraire, deux idées antagonistes peuvent choisir le même symbole. Et *Le Cornet à dés* s'ingénie à laisser le sens en suspens, à effacer tous les indices qui permettraient de trancher l'alternative. De quelle phrase ici pourrions-nous dire qu'elle ne vaut pas pour son contraire, qu'elle n'a pas été écrite pour contester ce qu'elle semble établir ? On impute parfois à l'art de Max Jacob des prouesses, de vraies réussites, des phrases jolies, très jolies ou trop jolies : « Un buisson d'épines bleu pâle, c'est un clocher dans le clair de lune » (*O.*, 363). Mais ne peut-on pas entendre dans ces quasi-haï-kaï une dérision muette de leur propre virtuosité littéraire ? Le pastiche, faisant retour sur soi même, est devenu presque invisible. « Où commence, où finit l'ironie chez cet employé-poète ? » (*O.*, 277) fait dire l'auteur au personnage fictif qui orne de ses commentaires les œuvres attribuées à Matorel. Il n'y a dans *Le Cornet à dés* qu'une réussite non ambiguë, c'est la fidélité délibérée à l'allure du rêve. Toute autre réussite de détail, insolite ou cocasse, ne peut être qu'ingénue, imprévue, donnée par la générosité de la nuit ou du jour imitant la nuit.

L'ironie qui, sous la forme de la parodie, simule autrui pour s'en moquer en vient donc à se dissimuler pour se moquer d'elle même : c'est l'humour qui avoue toujours, si on sait l'entendre, « je mens » à qui veut le croire. De même, rappelons-nous, l'insolite du rêve se dissimulait sous l'apparence du vraisemblable

et semblait toujours dire « je suis vrai » à qui le soupçonnait. Nous voyons donc se dessiner, symétrique de l'hyperbole de l'insolite, toute l'hyperbole de l'ironie : une de ses branches plonge vers la frénésie, c'est le cocasse, mais par l'autre, qui est l'humour, elle s'approche indéfiniment du sérieux rectiligne, en passant par toutes les formes de la parodie des autres et de soi-même. La dérision se tempère, le rire devient muet - mais une invincible marge, aussi mince qu'on voudra, subsiste entre l'univers du sérieux et l'univers du rêve. Les deux mondes restent disjoints.

L'ironie dédouble les significations, les sentiments, la conscience elle-même. Mieux que personne, Max Jacob s'est aventuré dans ces jeux qui conduisent le même et l'autre à se mirer, à se mimer, à se reconnaître, à se méconnaître : « Chacun marche ici-bas précédé de son double, peu semblable à l'original » (*O.*, 296). Ces jeux incertains, parfois plus graves que le sérieux (le destin n'est-il pas, selon Hegel, la rencontre de soi-même mais comme d'un ennemi ?), il a su les résumer en une formule irrésistible : « Je ne veux aimer que toi, Marguerite ! Ô Marguerite, aidez-moi à connaître mon double : toi ! le vrai ! pas l'autre, hélas ! » (*Ibid.*). Mais le rêve ne peut pas choisir, il doit subir chacun de ses doubles, il doit vivre jusqu'au bout la passion du dédoublement : les images manifestes doublent les conflits inconscients, chaque figure représente un des doubles méconnus du rêveur, l'ironie vient doubler l'insolite, l'ironie enfin se dédouble elle-même, dans son *cogito* le rêveur se partage et à l'enfant qui rit de jouer s'adjoint un adulte qui rit de le voir jouer. Dans l'ironie, le double se laisse voir pour dire en vérité « je joue, je mens » - dans l'insolite il se dissimule pour laisser l'autre dire mensongèrement « je suis vrai, je ne ris pas. »

Tous ces partages se multiplient parce que fait défaut le partage cardinal qui articule la vie diurne entre l'imaginaire et la réalité. Ce qui égare le rêve, c'est sa toute-puissance que ne vient borner aucune nécessité : le pouvoir absolu le rend absolument fou. Comme Dieu, il ne peut rien imaginer qui ne se réalise aussitôt. La rêverie éveillée échappe à la contradiction parce qu'elle n'oublie jamais la différence - différence du son et du sens, du présent et de l'avenir, du reflet et de l'objet, de l'autre et du même. L'instance du moi la contrôle à tout moment et la retient au seuil du labyrinthe où tout est miroir. C'est précisément de ce labyrinthe que Max Jacob, en voulant se livrer à l'involontaire, a tenté l'aventure en bon « pèlerin carapassionné », l'art seul étant dans ce voyage en méandres sa carapace et sa passion. S'immisçant aux doubles du rêve, il leur en a opposé un autre, l'écriture, double parfait à condition d'être invisible.

L'art n'est-il pas, sans le savoir, le jumeau du rêve, issu comme lui d'un principe commun - car il transforme, simule, rit et ruse. Les deux qualités fondamentales que Baudelaire, par exemple, attend de la littérature ne sont-elles pas celles mêmes du rêve, le surnaturalisme et l'ironie ? Être écrivain, se croire écrivain - aucune différence, il suffit de feindre que « je est un autre », comme Jarry feignant d'être Ubu, comme Ducasse feignant d'être Lautréamont qui feint d'être Maldoror. Jean-Paul déjà le reconnaissait : « Le véritable poète est l'auditeur, non pas le maître, de ses caractères [...] comme dans le rêve, il les regarde agir, tout vivants, et il les écoute<sup>10</sup>. » Sa carrière d'écrivain, après beaucoup d'hésitations sur ce qu'il est vraiment<sup>11</sup>, Max Jacob l'inaugure en feignant d'être un barde breton - et c'est *La Côte*. Non sans que se trahisse l'ironie, l'ambivalence que ne peut pas ne pas dégager toute identification : « *La Côte* est un petit volume écrit en huit jours pour me moquer de Paul Fort, de Francis Jammes et de la littérature populaire que je trouve grotesque partout et toujours<sup>12</sup>. » - avoué sans doute aussi vrai qu'un autre tout contraire : « Mais de plus près de ma pauvre nature, il n'y a rien dans mon fatras imprimé<sup>13</sup>. » Pour les poèmes de Morven, même tentation de s'effacer sous un double : « Tu verras des poèmes de Morven le Gaélique, barde breton, dans *La Ligne de cœur*, c'est moi. Garde-moi le secret et fais de la réclame à ce barde<sup>14</sup>. » Il rêve de faire la carrière de son pseudonyme, de le conduire à l'Académie, il est plus heureux de ses succès que des siens propres. Mais l'illusion n'est jamais sans risque, elle peut produire en retour la désillusion : « Je viens d'être affreusement désillusionné sur moi-même en lisant le manuscrit que j'envoie à l'Horloge [*Fond de l'eau*]. Je n'étais que *Morven* et ma vie est manquée<sup>15</sup>. » Le lyrisme ne serait en somme que la simulation d'une voix imaginaire, celle du ventre comme il dit, sans que la vérité soit jamais autre chose qu'un effet à produire. Mais comment limiter le dédoublement ? Dès *Saint Matorel* il tend à envahir toute la scène : ne feignait-il pas d'être Matorel, et en même temps ne feignait-il pas de ne l'être pas, en présentant, en dénigrant les *Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent* ? Comme en fait Matorel n'est rien sinon lui, ne voulait-il pas aussi nous faire croire qu'il faisait seulement semblant de l'être, ne feignait-il pas de feindre de l'être ? Je peux faire semblant d'avoir peur pour faire semblant de ne pas vraiment avoir peur. L'art, la vie entraînent vers des dédoublements qui ne sont pas moins égarants que ceux du rêve. Et si la vie n'a de sens qu'à être un art de vivre, ne convient-il pas de feindre qu'on est, par exemple, chrétien ? Tartufe devenant un saint, le rêve devenant art, le mensonge vérité, il y faut un miracle. Mais les miracles exigent d'abord notre vouloir. Et de même que la sainteté ne s'apparaît à elle-même que sous la conscience des devoirs à accomplir, des efforts à s'imposer, l'art ne peut jamais se connaître que comme volonté.

Une forme doit cerner, fixer le jeu des forces toujours mouvantes. Ici l'art s'affirme comme l'inverse du rêve dont il est pourtant si proche. À la fascination, au désœuvrement, il oppose la visée d'une œuvre à accomplir - aux incessantes déformations, il oppose des formulations permanentes -, à l'inconséquence du pur loisir, la poursuite d'un travail. Il donne une fin, une limite, une scansion, une clôture à tous ces fragments qui ne cessent de se rompre mais ne peuvent jamais se conclure et qui s'appellent, se répondent, s'enchaînent sans répit. À leur labilité nuageuse, il faut donc imposer la résistance d'une matière mentale, tout le langage avec ses termes qui se bornent réciproquement alors que les figures du rêve s'illimitent réciproquement. Dans son rêve, Max Jacob n'a pas pu communiquer avec lui-même, de lui-même il n'a pas pu se faire entendre, mais dans son œuvre il va réussir à se faire écouter, une communauté s'ébauche, un public se dessine, la solitude est conjurée : « On venait le matin, 7, rue Ravignan, lire le poème de la nuit ... les voisins, Picasso, Salmon, Mac Orlan, etc... » (*O.*, 428).

Tout ce qui du *Cornet à dés* relève de la volonté, de l'art, du style se trouve souligné de traits insistants dans la Préface de 1916. Symptôme de l'esprit du temps. Picasso entre dans sa période ingresque, il vient de dessiner les tracés rigoureux du *Portrait d'Ambroise Vollard*, Apollinaire aligne les alexandrins du « Chant de l'honneur » et de « Tristesse d'une étoile », - à tous ceux qui pensaient en 1914 que l'art peut être aventure, c'est comme si Verdun venait de rappeler que l'art doit être volonté. De tous côtés - Valéry, Gide, Derain, Satie, Cocteau - on est hanté par l'ordre, la continuité, la composition, le dessin : « Les jeunes peintres s'imposent une stricte discipline et ne s'abandonnent désormais plus aux effusions lâchées de leur être sensible [...] Construire, tel est le mot d'ordre de tous les ateliers<sup>16</sup>. » Max Jacob ne fait que prendre sa place dans un chœur où les palinodies ne sont pas rares. Le ton rappelle parfois les *Poésies* d'Isidore Ducasse : « [...] c'est la théorie classique que je rappelle modestement » (*O.*, 348). Mais Ducasse reniait Lautréamont, Jacob ne renie pas le diffus, le difforme, le rompu de ses rêves. À côté du *style* qui a pour fin de créer l'œuvre en la séparant, en la refermant sur elle-même comme une totalité close, il reconnaît l'action d'un second principe, la *situation*, dont l'effet est d'éloigner l'œuvre de notre monde, de la transplanter dans un ailleurs, de la cerner d'une marge. Cette marge, n'est-ce pas la distance asymptotique, parfois infime mais toujours perceptible, qui du réel distingue à jamais la double hyperbole du rêve telle que nous l'avons décrite ? Dans l'usage très particulier qu'il fait du terme de « *situation* », Max Jacob désigne la double nuance du rêve dans le poème en prose, le surnaturalisme d'abord (et il évoque au passage les mondes emboîtés et les anges inspireurs) - mais aussi l'ironie qui le double

et provoque le même effet de marge, de détachement : « L'ironie qui se laisse ou ne se laisse pas voir donne à l'œuvre cet éloignement sans lequel il n'y a pas "création" » (*O.*, 1379).

La théorie jacobienne du poème en prose n'est donc pas infidèle à l'expérience du rêve, sans l'analyser elle la désigne implicitement, - mais elle choisit de faire porter tout l'accent sur la volonté qui se voit attribuer « dans la création le rôle principal » (*O.*, 348). Si les *Poésies* de Ducasse apparaissent comme une formation réactionnelle prenant le contre-pied de l'expérience de Lautréamont, la préface du *Cornet à dés* ressemble plutôt au processus d'élaboration secondaire qui donne au rêve une façade en établissant des rapports logiques qui n'existaient pas dans le contenu premier. La conséquence de cette rationalisation, nous l'avons vu, est de rendre plus difficile l'interprétation de la vérité du rêve. Il faut bien reconnaître que la Préface de 1916, subtile et séduisante mais très motivée par sa date, n'est pas de nature à rendre plus aisée l'interprétation du recueil, à moins d'être elle-même soumise à l'interprétation. Sous la terminologie habituelle ont eu lieu des transferts de sens décisifs : la rupture théorique liée à l'expérience du rêve ne se formule qu'indirectement, en amenant d'autres idées à hanter, sans qu'on y prenne garde, les mêmes mots. Le terme de style désigne désormais la pure volonté d'œuvre, l'art d'extérioriser. Ce que nous avons, fidèles sans le savoir à la tradition romantique, toujours coutume d'appeler « style », Max Jacob l'appelle « langue » : la langue d'un écrivain, au sens d'idiolecte, c'est donc le système de ses préférences, la découpe que dessine inconsciemment son désir dans l'univers des mots. En écartant la définition que Buffon donne du style, Jacob rompt avec l'esprit romantique qui exige, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, que l'œuvre cherche son origine dans la personne de son auteur, au niveau du moi, de l'homme même. Mais ne fait-il, comme il le croit, que revenir au classicisme ? Le style, au sens classique, ne peut être (style épique, style burlesque, etc...) que le choix des moyens d'expression en fonction des règles et des modèles d'un genre. Mais ce qui, avec *Le Cornet à dés*, se désigne sous le nom de poème en prose, est-ce encore un genre, une catégorie d'un système qui serait la littérature ? Si nous demandons à Max Jacob quels sont, de ce genre, les modèles, ses réticences à se trouver des devanciers montrent assez qu'il n'en reconnaît aucun, surtout pas ceux, comme Baudelaire et Rimbaud, que nous aurions attendus. Si nous lui demandons quelles en sont les règles, il nous répond : le style et la situation. Le style du genre renverrait donc au style et à la situation ? Ce cercle nous avertit que le poème en prose, tel que Max Jacob le pratique et le conçoit, est moins un genre au sens classique que le pur projet d'extérioriser tels quels les éléments inspirés du principe de situation, c'est-à-dire issus de cet ailleurs, doué d'étrangeté et d'ironie, où nous avons reconnu le rêve - non pas la rêverie romantique mais le rêve de la nuit.

Le classicisme de Max Jacob est un malentendu, un compromis qui ne recouvre pas la totalité de sa pratique mais qui lui permet au moins de formuler son désaveu du romantisme et la rupture décisive qu'il vient de consommer dans *Le Cornet à dés* avec un art du moi, un art de l'homme même, un art de l'originalité qui irait de Buffon à Rimbaud, de Rousseau à Apollinaire. L'art désormais doit se faire invisible, comme le tain d'un miroir : « L'art c'est l'extériorisation, la preuve en est que dans une glace tout paraît plus joli.<sup>17</sup> » L'art, le style, la volonté n'apparaissent jamais, seuls apparaissent les effets de transposition qu'ils produisent dans l'élément du langage. Le style, au sens de Max Jacob, n'est rien que transcription, écriture au degré zéro. Il n'y a pas dans ce recueil une seule métaphore, une seule anaphore, une seule apostrophe qui ne doive s'interpréter comme le pastiche d'une métaphore, d'une anaphore : « [...] le cygne n'était pas assez surpris du bruit de vos battoirs, ô laveuses, et du bruit lointain de vos querelles, ouvriers qui êtes aux portes après le repas » (*O.*, 406). Tout écart est devenu la parodie de l'écart, toute originalité la parodie de l'originalité, toute forme la parodie de la forme. Là où nous croyons tenir un effet de style, un ornement rhétorique, nous ne tenons que la trace d'une déformation, l'inscription d'une rhétorique du rêve dont les formes ne sont plus les règles du surmoi classique, ni les émanations du moi romantique, mais les produits d'un travail de transformation et de simulation qui remanie à des fins ignorées tout ce dont il s'empare.

L'art du *Cornet à dés* est graphique, cinématographique : sur l'écran ne se transcrit rien qui ne soit apparu à l'œil de la caméra - rien, sinon le titre. Car le titre est ici la touche d'humour supplémentaire, le léger grain de sel ajouté par le dormeur qui s'éveille et reconnaît dans ses illusions flatteuses, dans ses grandes peurs, son propre jeu. Sans doute, le rêve n'est qu'un moyen au service de l'art, mais dans cet art de simple transcription le rêve, réel ou feint, est (sauf les titres) principe de tous les effets. Soumettre le rêve à la volonté d'art - cette intention affichée distingue Max Jacob des surréalistes - mais ne rend-elle pas ses textes, paradoxalement, plus proches du principe même du rêve ? Le rêve n'est lui-même, comme l'art, qu'un travail d'extériorisation. L'art et le rêve, drôle de ménage, où chacun se fait le maître de l'autre, où chacun se dissimule derrière l'autre et se reconnaît en lui. L'art qui se fait invisible pour ne laisser voir que le rêve ne s'abandonne à la fascination qu'en sachant bien que le rêve est art sans le savoir, comédie ou tragédie, et toujours écriture, inscription des figures du désir méconnu sur l'écran où elles se manifestent. Le rêve écrit avec des choses, l'art écrit avec des mots - mais nous comprenons l'identité de leur principe lorsque l'obélisque de Louqsor nous apparaît comme un rêve de pierre où nous voyons s'inscrire une flamme, puis un arbre, puis un épervier. Art ou rêve : artifice d'écriture.

Les surréalistes ont transcrit leurs rêves - qui continuent de dormir dans les revues des années vingt. Ils en attendaient des révélations, et peut-être les ont-ils reçues s'ils ont été assez sagaces. Mais sans compter l'ennui qu'ils inspirent au lecteur, les récits de rêve surréalistes sont moins proches du rêve que les textes parfois repris et retouchés du *Cornet à dés*. Car justement, ce sont des récits, des comptes rendus. Ils ne nous font pas assister au travail du rêve, ils nous en présentent les résultats. Quand on a défalqué des *Vases communicants* les intentions idéologiques et le pathos personnel, il reste autour de quelques rêves des cheminements parfois pénétrants de psychanalyse - mais entre *Les Vases communicants* et la *Traumdeutung* c'est quand même la *Traumdeutung* qui mérite d'être relue. Lorsqu'en 1904-1905, Max Jacob commence d'écrire ses premiers poèmes en prose, il ne tente pas de reprendre ou d'illustrer Freud qu'il ne connaît pas. L'analyse ne l'intéresse pas, mais il sait fabriquer la synthèse. Il se rend maître intuitivement du travail du rêve. Cette langue dont Freud décrit la grammaire, Max Jacob au même moment apprend à l'écrire, comme une langue étrangère, *à volonté*. Au lieu de raconter ses rêves, il les écrit - plus précisément il écrit le rêve, *il écrit rêve*, comme il arrive qu'on écrive chinois après une longue expérience, une longue patience, un long travail. C'est cette expérience, cette patience, ce travail que Max Jacob désigne sous les noms d'art et de style. Les effets de beauté voulue, d'élégance, d'ingéniosité diurne qui ne seraient pas des pastiches d'eux-mêmes cernés du même humour qui nous fait savourer en rêve une image bien venue ne pourraient pas nous faire oublier l'intention décisive d'une écriture *neutre*, effacée dans l'écriture du rêve - car seule cette intention assure la marque du *Cornet à dés* dans l'histoire qui fait aujourd'hui de nous ce que nous sommes.

Il ne s'agit donc plus tout à fait d'une transcription, mais d'une inscription : ce n'est plus le récit d'événements passés, c'est le texte même tel qu'il s'écrit, la page étant substituée à l'écran du rêve. Bien des textes du recueil sont sans doute des rêves simulés. Mais entre le rêve qui se garantit vrai et le rêve qui s'avoue feint, où est la différence ? À condition que ce soit la grammaire du chinois, l'écriture du chinois, tout énoncé produit à partir de ces lois devient du « vrai » chinois, quelle qu'en soit l'origine ou l'intention. Car ni l'origine ni l'intention ne sont pertinentes ici : le rêve est pure transformation, il peut tout traduire, tout transcrire, préoccupation passagère ou hantise permanente, désir de boire ou désir de mourir, - il n'est rien qui soit trop trivial ou trop abyssal pour son travail d'extériorisation. Les surréalistes continuaient de penser que le rêve est la voix d'une profondeur qu'il faut retrouver, rédimier, réconcilier avec la vie - la voix de l'âme, disaient les romantiques, la voix des vérités éternelles. Ils prolongeaient la mythologie du rêve conçu comme un message de l'origine enfuie, enfouie - et les archétypes de Jung ont pu flatter leur conviction qu'il existe une nature

fondamentale de l'homme même que le rêve a pour fonction de faire parler. Max Jacob, lui, nous aide à comprendre que le rêve n'est pas une voix mais une écriture, le tracé d'un travail de dissimulation, la ligne sous laquelle s'efface un désir diffracté qui traverse l'homme sans avoir en lui ni son origine ni sa fin. Ce qu'il appelle poème en prose n'est pas un genre littéraire, ce n'est pas non plus le récitatif d'une voix fondamentale - c'est l'inscription d'un artifice d'écriture.

Une lettre à Cocteau<sup>18</sup>, du 3 juin 1927, nous fera mesurer la ruse ingénue de cet art qui n'est que la ruse du rêve. Max Jacob est préoccupé - blessé peut-être - par le silence de Jean qui ne répond pas à ses lettres : l'amitié ne faiblirait-elle pas ? ce silence cacherait-il quelque chose ? Bien sûr, Jean est très occupé, trop occupé - il y a la vie de Paris, et cette nouvelle pièce qu'il faut monter, les répétitions qu'il faut diriger. Au lieu de rêver tout cela, Max Jacob va se servir du papier comme d'un écran, il va adresser à Cocteau une lettre où il feint d'avoir écrit un poème en prose qui est la fiction d'un rêve qu'il rêverait s'il ne le fabriquait sous nos yeux :

*J'avais même fait un poème tant soit peu sarcastique. Le poème du dépit.*

POÈME SUR LE SILENCE DE JEAN

« Vous n'êtes pas M. Jean Cocteau !!!

— Si !

— Il n'a tout de même pas tant engraisé, ni tant maigri. Et puis vous avez le nez retroussé.

*Je réussis à me débarrasser du Sosie manqué. Jean faisait semblant de dormir. Quand il se décida à s'éveiller il m'expliqua qu'il occupait un lit dans le dortoir du théâtre pour être plus tôt prêt aux répliques.*

*Le « sarcasme » ne vient ici que du dépit du rival théâtre. Écris-moi que tu n'es pas fâché.*

La préoccupation « Jean n'écrit plus, que se passe-t-il ? » se dissimule sous une double scène qui pallie les inquiétudes en hallucinant la réalisation de désirs contradictoires qu'elles provoquent. C'est tout un monologue implicite qui se figure en images : - Cette négligence ne peut pas venir de Jean, il n'a pas pu m'oublier ou alors il aurait bien changé, il a bien changé (et voici le « Sosie manqué », trop gras, trop maigre, au nez retroussé), mais il n'est pas possible qu'il ait tant changé, ce ne serait plus lui, ce n'est pas lui. Et cet autre qu'il paraît être, avec lequel je pouvais le confondre à ma confusion, voici qu'à mon tour à sa confusion je peux le confondre, le tourner en dérision, m'en débarrasser, dissiper son apparence et assouvir ainsi sur lui sans aucun risque d'offenser Jean ma revanche des inquiétudes que je subis et du dépit que je ressens. En le congédiant

je peux lui rendre ce que je craindrais tant de recevoir : le faux Sosie qui figure ce que je désire que Jean ne soit pas tient donc aussi la place que je désire ne pas occuper, celle du personnage congédié, cette place que je peux ne pas occuper si d'abord j'y mets quelqu'un d'autre. Le double, le Sosie est donc celui qui en n'étant ni Jean ni moi peut signifier Jean et moi, l'un pour l'autre, l'un par l'autre. Soudain la scène change, voici le « vrai » Jean qui peut apparaître puisqu'il n'est pas l'autre. Ce vrai Jean est presque aussi faux que son double : il fait semblant de dormir (comme je fais semblant au moment où j'écris), c'est donc qu'il ne fait que semblant aussi de m'avoir oublié, de ne pas répondre aux lettres ? Qu'est-il alors, ce vrai Jean qui fait toujours semblant ? Tout à fait faux puisqu'il ne cesse de faire comme s'il dormait, indifférent à ma présence - ou bien tout à fait vrai puisqu'aucun reproche ne peut jamais atteindre qu'un semblant de lui qui dissimule sa vérité, son amitié d'autant plus vraie que cachée sous l'apparence de l'indifférence ? Puisque son semblant de sommeil a su figurer, dans son double sens, tout ce que je désirais pouvoir dire, je peux maintenant l'éveiller, il peut s'éveiller. Et s'il s'éveille c'est pour que s'assouvisse mon désir d'obtenir des excuses. Mais ces excuses sont absurdes car non moins vif est mon désir de les repousser, de les réfuter, de les ridiculiser, pour me venger du fait qu'on ne les ait pas offertes avant même que j'en ressente le besoin. Si ces excuses sont absurdes, c'est aussi qu'il est absurde de les demander et de les offrir : on ne demande et on n'offre d'excuses qu'entre indifférents. L'amitié vraie ne peut ni les présenter ni les exiger, car dans l'un et l'autre cas c'est toujours douter de l'autre, exprimer sa méfiance ou la méfiance qu'on attribue à l'autre, - cet autre qui, s'il était celui que le sentiment croit qu'il est et veut qu'il soit, aurait dû avoir déjà compris que les excuses entre amis ne peuvent s'échanger qu'avant d'être nécessaires. Et le rêve, inquiet de lui-même, comprend en s'interrompant qu'il trahissait le sentiment au nom duquel il feignait de parler. Non sans que son écriture chiffrée, jetée comme un pont léger entre l'un et l'autre au-dessus du labyrinthe des contradictions, ait réussi à satisfaire sans risque les désirs opposés. Sous la surface elliptique, l'espérance et le grief ont pu s'enlacer sans frein à condition de rester masqués en images. Un texte aussi bourré d'insinuations, de reproches, de menaces, d'inquiétudes, d'espoirs, de flatteries, de séductions qu'une scène de Racine peut prendre l'allure faussement innocente d'une anecdote saugrenue. Le sens fulgure sous le nuage, dans le semblant du non-sens. Il faut que le désir, toujours partagé, puisse toujours se démentir, il faut qu'il puisse dérober ce qu'il veut dire sous la trace de ce qu'il dit, et ne puisse se faire entendre que de qui veut l'écouter.

En maîtrisant ainsi dans son écriture les artifices les plus retors mais les plus spontanés que chacun de nous, à condition de dormir, manie en virtuose, Max

Jacob a démystifié le rêve. À relire aujourd'hui ses poèmes en prose, on voit que toute la littérature avant lui n'avait dit, à très peu d'exceptions près, que mensonges sur le rêve. Mensonges glorieux, somptueux - mais mensonges. Ne parlons pas du songe classique : rêve d'Athalie ou de d'Alembert, ce n'est qu'un procédé d'exposition, de dramatisation d'une vérité clairement formulable. Pensons au romantisme : depuis Jean-Paul, toute la littérature d'Europe a été hantée par le rêve. Comment ne verrions-nous pas que sous ce nom il était question de tout autre chose ? L'âme romantique n'est pas vouée au rêve mais au songe, à la rêverie. Bachelard l'a bien compris qui établit une distinction très nette entre la rêverie qui « nous aide à habiter le monde, à habiter le bonheur du monde<sup>19</sup> » et le rêve nocturne qui nous livre sans ressaisie du moi, sans *cogito* possible, à la fascination de l'image. Albert Béguin ne s'étonne pas assez d'un fait pourtant bien significatif et qu'il a su discerner : « Jean-Paul a noté, dans ses carnets intimes, une grande quantité de rêves. Or, aucun d'eux ne peut être rattaché directement, soit par ses détails, soit même par sa tonalité générale, à l'un ou l'autre des grands rêves publiés<sup>20</sup>. » Qu'on relise Novalis : le rêve de la Fleur Bleue, aux premières pages de *Heinrich von Ofterdingen*, n'est marqué d'aucune des contradictions du rêve véritable. Il figure un trajet, une initiation, une ascension. Car l'âme romantique veut s'élever vers un idéal et c'est au rêve qu'elle en demande l'expérience, ou plutôt au rêve dirigé, à la rêverie. Pendant un siècle, de Jean-Paul à Max Jacob, les songes écrits n'ont été inspirés, sous le contrôle de la conscience éveillée, que par l'instance psychique de l'idéal du moi. Le désir qu'ils ont mis en scène n'avait, chaque fois, qu'un sens anagogique. « Nous devons être plus que des hommes », dit Novalis - et nous le pourrons si nos rêveries nous font communiquer avec l'Âme de la Nature, avec les Aimées secourables, avec les sources de pureté et de noblesse, avec tout l'appareil de la sublimation. Et pendant que dans l'âme romantique le songe obstinément ascensionnel poursuit les yeux à demi fermés son mystérieux idéal, chaque nuit dans la tête romantique le vrai rêve continue son petit remue-ménage indéchiffrable, comme un bouffon triste que personne ne veut écouter : « Irrévéréncieux, profanateur, les êtres qui se présentent à son imagination y viennent dépouillés de l'auréole qu'y mettait de jour la bonne volonté idéalisante<sup>21</sup>. » Ce vrai rêve, si souvent incongru, saugrenu, jamais peut-être il n'a été plus tenu en défiance que par les maîtres de la rêverie : « Peut-être l'ivresse des sens fait-elle partie de l'amour, comme le sommeil de la vie, - ce n'en est certes pas la partie la plus noble, et l'homme robuste préférera toujours la veille au sommeil.<sup>22</sup> »

Toujours orientée vers le haut, la rêverie chemine vers un espoir de communion, d'apothéose : au-delà des épreuves qui ont pris la place des pénitences chrétiennes, au-delà des médiations secourables qui ont pris la place

des saints et des sacrements, le moi rencontre enfin son Objet, son Idéal : c'est une métaphore du Dieu d'antan. Mais ce Dieu ne parle plus dans une Église, il ne garantit plus l'ordre du monde ni l'ordre de la pensée - il se rencontre, avec un peu de chance, dans une expérience intérieure, sous les apparences de l'extase vers quoi nous guide la rêverie. « Je sors d'un rêve bien doux : j'ai revu celle que j'avais aimée transfigurée et radieuse. Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai lu le mot pardon signé du sang de Jésus-Christ.<sup>23</sup> » Si la rêverie ne ressemble au rêve nocturne, serait-ce à l'un de ces rêves de commodité, apparemment sans conflit, dont le sens n'a pas à se dissimuler ? Le dormeur altéré se voit buvant un verre d'eau. Mais peut-il y avoir rêve sans aucune contradiction ? Le désir de dormir lutte contre le désir de boire et le rêve se produit comme un compromis qui n'est ni le réveil ni le franc sommeil. L'âme romantique se donne des visions pour satisfaire sa nostalgie de l'Un sans avoir à s'éveiller au souci qui la hante : Dieu est-il mort ? À cet égard le fameux « Songe du Christ mort », conçu par Jean-Paul dès 1789, remanié en 1790 sous la forme d'une « Plainte de Shakespeare mort, annonçant à des auditeurs morts, dans l'église, qu'il n'y a pas de Dieu », peut s'interpréter comme le cauchemar du romantisme : au seuil de l'éveil, il fait luire une vérité intolérable que toutes les rêveries ultérieures tenteront de conjurer.

« Les poètes mentent trop » dit Zarathoustra. Ne pourront-ils jamais accepter la vie telle qu'elle est, auront-ils besoin sans répit de la revanche du rêve ? Et le rêve même, ne l'accepteront-ils jamais tel qu'il est ? Baudelaire sans doute l'aurait pu : à lire son rêve du 13 mars 1856, dans la lettre à Asselineau qu'a si bien analysée l'*Histoire extraordinaire* de Michel Butor, on admire tout ce qu'il est sur le point de comprendre de lui-même. Comme il était proche aussi, dans le fragment « Symptômes de ruines », de transcrire l'écriture du rêve, de déchiffrer les artifices qui transforment son propre corps, menacé par la paralysie, en « un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète.<sup>24</sup> » Mais le pacte de la littérature et de l'idéal ne sera pas rompu pour autant. Avec Mallarmé, le Rêve majuscule ne désigne plus que « la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu, devinée dans le départ des nuées là-haut, fulgurante, nue, seule : au-delà et que personne ne semble devoir atteindre.<sup>25</sup> » Rêve trop lucide qui n'est plus distinct de l'éveil, rêve sans image, nu et béant comme un désir infini qu'aucun objet ne peut tenter de satisfaire. La mort de Dieu est consommée, l'au-delà a été dépouillé de ses masques, le rêve ne sera plus que le rêve du Livre, Livre de rêve qui, s'il pouvait être, serait la fin de l'univers, l'abolition du hasard dans l'ordre absolu, - Livre seulement rêvé, fétiche de pur langage qui recouvre d'une ultime fiction dans l'âme de l'Occident le vide qui s'est ouvert.

« J'ai vu venir des pénitents de l'esprit : c'est parmi les poètes qu'ils sont nés.<sup>26</sup> » Max Jacob se fait, sous le maillot rose, le pénitent de l'esprit d'idéal. Détournant l'art de la religiosité où l'égarait la rêverie, il lui assigne comme tâche de mimer la variété du divers, de se faire invisible et tacite comme un miroir qui reflète l'aventure multiple de la vie. Cet art est d'observation, d'enluminures, non d'illuminations. S'il se lie à la religion, ce n'est pas pour tenir sa place. La sobriété lui est essentielle. Aucune solennité, rien d'oraculaire, aucun monumentalisme. Sténographie des états intérieurs, cinématographie des images que présentent à foison le rêve et la vie. Cet art ne tente plus d'illimiter le moi, d'unifier l'être. Seul à l'Un appartient d'unifier. Voilà donc brisée la promesse que depuis toujours l'art faisait d'embellir au prix du mensonge, de glorifier les êtres dans leurs métaphores, en nommant les voiles des colombes, en reliant sous les mots l'image à l'image, en repliant de toutes les façons l'apparence sur l'apparence. À un art vaticinateur qui ne peut rien dire sans dire « je dis vrai », se substitue un art plus vrai qui avoue « je mens ». Étranges pénitents sont de tels écrivains, qui ne se sentent coupables que des mensonges des autres puisque le leur a l'innocence du jeu. Le rêve, source de tout mentir, n'est-il pas aussi parfaitement candide comme le Crétois qui se disait menteur ? Bien des malheurs auraient été épargnés si Laïus et Jocaste avaient compris que l'oracle annonçant le destin de leur fils n'était qu'un poème en prose !

Nous avons besoin de la ruse et de la candeur du rêve, nous avons besoin de son labyrinthe - car seules comptent les vérités que nous avons conquises sur l'illusion. Ce ne sont pas des vérités formulables en dehors des artifices où nous les avons déchiffrées, mais ce sont des vérités fidèles que nous n'oublions pas. En un temps encombré de discours qui se proclament vrais, c'est à l'art, de plus en plus proche de l'insensé, que revient de plus en plus la tâche de donner sens. Un tel art a une utilité invérifiable, il a l'utilité de l'invérifiable quand il sait, comme celui de Jacob, se confondre à la fascination de ce murmure en nous qui nous a fait naître et qui ne pourra jamais se taire ni énoncer.

## NOTES

<sup>1</sup> LÉAUTAUD Paul, *Journal littéraire*, Mercure de France, 1960, t. IX, p. 211.

<sup>2</sup> GUIETTE Robert, « Vie de Max Jacob », *NRF*, 1<sup>er</sup> juillet 1934, n° 250, p. 11. Réédition *La Vie de Max Jacob*, éd. A. G. Nizet, 1976, p. 45.

<sup>3</sup> *MJJC*, 521.

- <sup>4</sup> L'anecdote est rapportée par Robert Guiette (*op. cit.*).
- <sup>5</sup> MAISTRE Joseph de, « Lettres à un gentilhomme russe sur l'Inquisition espagnole », *Du Pape et extraits d'autres œuvres*, Jean-Jacques Pauvert, 1957, p. 177.
- <sup>6</sup> KAFKA Franz, *Préparatifs de noce à la campagne*, Gallimard, 1957, p. 233.
- <sup>7</sup> JACOB Max, *Le Siège de Jérusalem, grande tentation terrestre de Saint Matorel*, Gallimard, 1936, p. 105.
- <sup>8</sup> LAGARDE Pierre, *Max Jacob, mystique et martyr*, Baudinière, 1944, p. 101.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 64.
- <sup>10</sup> JEAN-PAUL cité par BÉGUIN Albert, *L'Âme romantique et le rêve*, Corti, 1969, p. 189.
- <sup>11</sup> Ce qu'il est, il attend qu'un autre le lui dise : Picasso : « Tu es poète », et le Christ sur le mur : « Tu es chrétien ».
- <sup>12</sup> *GI*, 116, lettre du 26 février 1916 à Tristan Tzara.
- <sup>13</sup> *GII*, 321, lettre du 21 septembre 1924 à Jean Grenier.
- <sup>14</sup> *MJJC*, 3 juin 1927, p. 544.
- <sup>15</sup> Extrait d'une lettre que Julien Lanoë cite dans sa préface aux *Poèmes de Morven le Gaélique*, Gallimard, 2015, p. 11.
- <sup>16</sup> Louis Vauxcelles, cité par FERMIGIER André, *Picasso*, Livre de poche, 1969, p. 152.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1369.
- <sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 544.
- <sup>19</sup> BACHELARD Gaston, *Poétique de la rêverie*, P.U.F., 1960, p. 20.
- <sup>20</sup> BÉGUIN, *op. cit.*, p. 176.
- <sup>21</sup> MICHAUX Henri, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Gallimard, 1969, p. 72.
- <sup>22</sup> Novalis, cité par BÉGUIN Albert, *op. cit.*, p. 210.
- <sup>23</sup> NERVAL Gérard de, *Aurélia*, II, 4, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, t. III, 1993, p. 747.
- <sup>24</sup> BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1966, p. 317.
- <sup>25</sup> MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1945, p. 546.
- <sup>26</sup> NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, 1955, p. 129.